UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01192357 0

N
6923
B9J3

A. Duncan. July 7. 1913

Volksbücher der Kunst

Michelangelo

Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 54

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Der Prophet Jeremias. (Ausschnitt.)

Velhagen & Klasings Volksbücher

erscheinen zum Preise von 60 Pfennig für jedes Buch. Sie bieten einen unerschöpflichen Born der Belehrung und edelste Unterhaltung, eine Fülle vornehmer Kunst. Gelehrte und Volksschriftsteller ersten Ranges vereinigen sich hier, um in klarer, allgemeinverständlicher Sprache und knapper Form die verschiedensten Kreise des menschlichen Wissens zu behandeln.

Die Volksbücher umfassen die weiten Gebiete der Kunst, Geschichte, Erdkunde, Literatur, Musik, des Kunstgewerbes, der Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner Gesamtheit ein

Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit

bildet. Jeder Band ist in sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlags nähere Angaben.

Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.

Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildermaterial in so reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt. Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der **Farbendruck**, ausgiebige Verwendung.

Michelangelo

Von Dr. Hans Jantzen

Mit 26 Abbildungen
darunter 4 in farbiger Wiedergabe

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

N
0925
B9J3

LIBRARY
JUN 29 1962
UNIVERSITY OF TORONTO

800016

Michelangelo.

Das Lebenswerk eines Künstlers, der zu Beginn als Plastiker sich in engen Reliefgrenzen hält, dann Marmorbilder schafft, die das Maß des Gewohnten überschreiten, zu Rom im Vatikan die Malerei in seine Dienste zwingt und mit gewaltigen Figuren die Erschaffung der Welt und des Menschen mit den Urgestalten des Alten Testamentes an eine Deckenwölbung malt, der wieder zum Marmor eilt und seinen rätselvollen Geschöpfen den selbstgebauten Raum anweist, der im Alter wie ein Dämon die zu Gruppen geballten Menschenleiber des Weltgerichts auf eine Riesenwand malt und zuletzt — ein Greis — den Dom im Zentrum katholischer Christenheit mit einer Kuppel krönt, die seither als Wahrzeichen der ewigen Stadt galt: das bedeutet der Name Michelangelo. Das alles schuf er nicht als ein Mensch, der seinen Eingebungen und seiner Kraft froh ward, sondern als einer, der sich selbst zerquälte mit heftigem und eigenwilligem Sinn, der Tag für Tag eines langen Lebens um sein Werk kämpfte, sich nie genug tat, große Pläne, auf die er seine Hoffnungen setzte, zerrinnen sah, und der vom Schicksal unter die Herrschaft bedeutender Päpste gestellt war, deren Wille nicht weniger eigen als der Michelangelos erschien.

Florenz war die Heimatstadt Michelangelos. In Florenz lebte er seine Jugend. Dort finden wir auch die ersten Werke, die er als Bildhauer schuf, zwei kleine Marmorreliefs. Kaum lassen sich stärkere Gegensätze denken als diese Reliefs, die „Madonna an der Treppe“ und der „Kampf der Kentauren und Lapithen“. Auf dem Madonnenrelief eine Figur in zarten Hebungen der Fläche, eine sorgenvoll blickende Mutter, die mit einem faltigen weiten Mantel ihren Knaben schützt. Auf der Treppe spielen verschiedene Jungens, rufen und laufen. Die Mutter sitzt unbeweglich. Ihr Gesicht hebt sich dunkel vom hellen Glorienschein ab, ein scharfes, der Umgebung entrücktes Profil. Irgendwie, fühlen wir, wächst diese ernste Frau über menschliche Verhältnisse hinaus.

Auf dem andern Relief eine für den ersten Blick unentwirrbare, nicht zu entwirrende Verknäuelung nackter Griechenhelden und Kentauren. Ein Kampf um Frauen. Allmählich ordnet sich die Fläche unter der Herrschaft zweier Figurenpaare. In der Mitte oben ein Kentaur zum Schlage ausholend gegen den Helden in ganzer Figur links, der den linken Arm abwehrend erhebt, mit dem andern einen zackigen Steinklumpen schleudern will. Das zweite Motiv: der nur im Rücken sichtbare Kämpfer, der vorwärts drängt und mit der Rechten über Tote hinweg ein nach allen Seiten gezerrtes Weib hinter sich herzieht. Diese zwei verbinden die beiden Reliefhälften, die durch die obere Figur geschieden waren. Das Ganze stellt wahrhaft ein Kompendium plastischer Körpermotive dar. Auf der linken Seite die klaren Aktionen, oben der mit er-

Michelangelo Buonarroti.
Bildnis von unbekannter Hand (angebliches Selbstbildnis.) Ausschnitt. In der Uffiziengalerie zu Florenz. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.

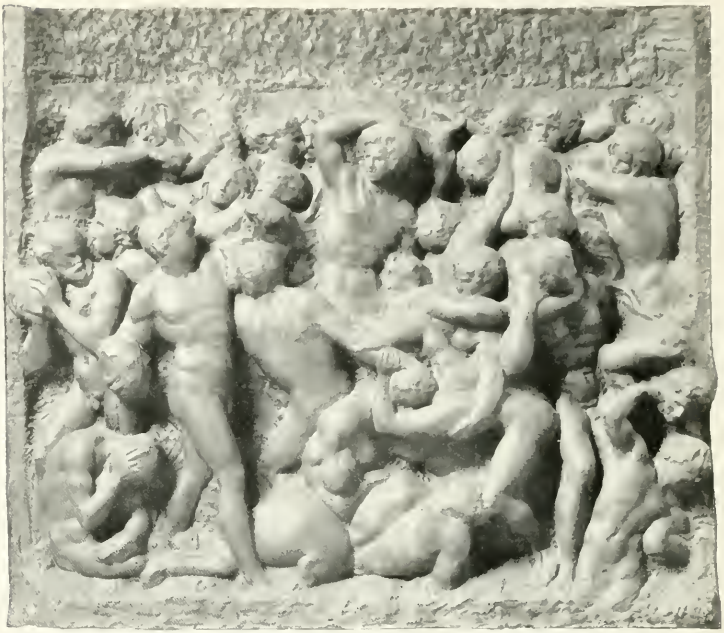
stammlicher Spannung zum Pfeilschuß vorgestreckte Arm — so muß Odysseus angelegt haben, als er durch die Öhre der zwölf hintereinandergereihten Äxte schoß —, darunter der bärtige Alte, mit beiden Händen den Stein zum Wurf schwingend, und unten in der Ecke der Zusammengekauerte! Auf der rechten Seite die mit ihren Armen ineinander verankerten Gruppen, als sähe man die Glieder schwerer auf einen Haufen zusammengeworfener Eisenketten. Überall herausleuchtend die einzige in ganzer Größe sichtbare Figur des nackten Helden, dessen fest auf dem Boden wurzelnde Beine von der Seite gesehen werden wie der Kopf, während der athletische Brustkörper durch die Gewalt des zurückgeschwungenen Armes nach seiner ganzen Breite herumgedreht ist.

Vor diesem erstaunlichen zugleich klaren und wirren Relief denkt man, so müsse es in Michelangelos Kopf ausgesehen haben, als er das Leben vor sich offen sah. Ein Leben, dessen Versprechungen einen Künstler wohl reizen konnten. Michelangelo entstammte verarmtem Adel, der Familie Buonarroti Simoni. 1475 ist er geboren. Mit dreizehn Jahren kam er zu einem berühmten Maler in die Lehre, kurz darauf zu einem alten Bildhauer. Die Begabung Michelangelos zog die Aufmerksamkeit des Lorenzo di Medici auf sich, dessen Familie die höchste Machtstellung in Florenz erreicht hatte, in dessen Hause die große Welt sich traf, Dichter, Künstler, Politiker. In dies Haus nahm Lorenzo den jungen Michelangelo auf, der nun sorgenfrei lernen und sich bilden konnte. Aber nur kurze Zeit. 1492 starb Lorenzo, und für Florenz kam eine Zeit politisch unsicherer Zustände. Was Michelangelo in den folgenden vier Jahren, bis ihn das Schicksal nach Rom führte, schuf, ist größtenteils verloren gegangen. Während eines Aufenthalts in Bologna arbeitete er drei kleine Marmorstatuen, die zur Ergänzung des Figurenschmuckes an dem Grabmal des heiligen Dominikus bestimmt waren. Zu ihnen gehört der hier abgebildete Engel als Leuchterträger. Eine Figur, wie andere sie auch machten. Wenn man die Flügel fortnimmt, bleibt ein Bauernkind mit rundem Wuschelkopf und derbem Wollkleid. Michelangelo hielt sich nicht lange mit diesen Gelegenheitsarbeiten auf, sondern kehrte bald nach Florenz zurück.

In Rom, das Michelangelo 1496 zum ersten Male sah, arbeitete er im Auftrage zwei Marmorwerke, die zueinander noch ungewöhnlicher kontrastrieren als die beiden ersten Reliefs — die Figur eines angetrunkenen „Bacchus“ und die Gruppe der Madonna mit dem Leichnam Christi auf dem Schoße (Pietà). Jener torkelnde Bacchus im Nationalmuseum zu Florenz scheint dem Sinn einer Statue absichtlich Hohn zu sprechen. Er steht, aber jeden Augenblick scheint er sein Gleichgewicht verlieren zu sollen, entweder daß er zwei Schritt zurücktaumelt oder plötzlich nach vorn hinausschießt in die Richtung der Schale, nach der er mit glasigen Augen hinschielt. Der Bauch ist vorgestreckt, die Brust zurückgenommen, der Kopf wieder vorgestreckt. Das linke Bein stemmt sich fest gegen den Boden. Man bemerkt die Anspannung der Wade. Mit dem rechten nur lose aufgesetzten Bein wird der Körper ausbalanciert. Ein Stehmotiv antiker Plastik, das aus dem Nichtstehenkönnen eines angetrunkenen Jünglings resultierte — das war freilich eine virtuosenhafte Leistung des 22jährigen Bildhauers, die ihm Anerkennung verschaffen mußte. Dazu trat die unvergleichliche Behandlung des Körpers, die Technik, die das weiche Fleisch des Modells noch im erstarrten Marmor fühlen ließ und die stupide Physiognomie des Trinkers aus dem Leben übernahm. Kein Wunder, daß der Auftraggeber, Bankier Jacopo Galli, sich für das Können tum Michelangelos ohne Bedenken einsetzte. Er verschaffte ihm einen weiteren Auftrag, die Pietà, die von einem französischen Kardinal bestellt wurde.

Maria in einen weiten, faltenreichen Mantel gehüllt, wie in der früheren Florentiner Darstellung, doch jetzt mit dem entseelten Christus auf dem Schoße. Eine reliefmäßig ausgebreitete Gruppe, die man einem gleichseitigen Dreieck einbeschreiben könnte. Die Maria ist mit Recht ein wenig kalt genannt worden.

Die Madonna an der Treppe.
In der Sammlung Buonarroti zu Florenz.



Kampf der Lapithen und Kentauren. Marmorbildwerk. In der Sammlung Buonarroti zu Florenz.

Jedenfalls spürt man sofort, die Hauptsache ist die Gestalt Christi, und Maria bleibt fast nichts als Draperie, von der der Leichnam sich abhebt. Seinetwegen die vielen Falten, die die nackte Gestalt in voller Körperlichkeit erkennen lassen, die seine Konturen begleiten und ihren Lauf stützen, wie der breite Saum zur Linken unten. Der Körper entseelt, willenlos, die Glieder nur dem Gesetz ihrer Schwere folgend, der rechte Unterarm durch eine Mantelfalte gehalten, das linke Bein durch eine Baumwurzel, das Haupt zurückfallend. Eine tote Masse. Aber doch, welch bedeutungsvoller Ausdruck gibt dieser Leichnam. Das gerade war hier die Macht des Künstlers, des Bildhauers, aus dem Nichtfunktionierenkönnen des toten Körpers durch mechanisches Stützen und Emporneh men den tiefsten Ausdruck und einen bewundernswerten Reichtmm plastischer Körpermotive erwachsen zu lassen. Darin liegt zugleich der künstlerische Sinn dieser bestimmten Gruppenbildung beschlossen.

Die Pietà steht heute in der Peterskirche zu Rom. Mit dieser Gruppe hatte Michelangelo seine Stellung als Künstler befestigt. Er konnte darauf rechnen, in Rom nicht vergessen zu werden. 1501 kehrte der Künstler nach Florenz zurück. Schon nach drei Jahren sollte er Rom zum zweiten Male betreten, den Kampf um seine großen Lebenswerke aufzunehmen. Aber auch die Zwischenzeit, die er in der Vaterstadt verbrachte, ward für Michelangelo eine Zeit des Erfolges und des Ruhms.

Michelangelo schuf jetzt in Florenz einmal etwas für das Volk, einen Künder der Freiheit, David mit der Schleuder, den Helden, dem es gelingt, den

Riesen Goliath zu erschlagen. Den Auftrag erhielt Michelangelo von der Dombauverwaltung. Dabei hatte er sich mit äußeren Schwierigkeiten abzufinden, deren Überwindung die Arbeit des Meisters nur noch ruhmvoller erscheinen ließ. Es handelte sich nämlich um die Bearbeitung eines besonders großen Marmorblockes, der von einem älteren Bildhauer schon angehauen war, sodaß Michelangelo also nach mehr als einer Richtung in der Ausführung gebunden war. Es gab eine Überraschung für jedermann. Man war gewohnt, den Knaben David in zierlicher Körperbildung zu sehen, mit feinen Gliedern. Michelangelo zeigte den Florentinern einen David, der selbst ein Riese war, ein Koloß von fünfeinhalb Meter Höhe, mit klotzigen Händen und seitab gedrehtem Kopfe. Es konnte nicht wundernehmen, daß dem Volke der Name „David" nicht das Eigentümliche dieser Statue zu bezeichnen schien. Man nannte ihn einfach den Giganten, und als Gigant ist die Gestalt unter den Florentinern populär geworden. Die Enthüllung des Standbildes im Jahre 1504 gestaltete sich zu einem Fest für die ganze Stadt. Eine besondere Kommission, der auch Leonardo da Vinci angehörte, sollte dem David seinen Platz anweisen. Aber es gab verschiedene Meinungen. Schließlich ließ man den Wunsch des Meisters selbst gelten, und der Riese ward vor die Quaderwand des Palazzo della Signoria gestellt. Von dort ist er erst in unserer Zeit, um ihn den Einflüssen der Witterung zu entziehen, in die Akademie geschafft.

Wenn schon der Gigant als Werk gelten kann, das zu einer Sache des Volkes wurde, so gab es doch gleich nach Vollendung dieser Statue ein Schauspiel, das Volk und Künstler von Florenz in die größte Spannung und Aufregung versetzte: es gab eine Konkurrenz zwischen Michelangelo und Leonardo! Die Stadt hatte beschlossen, den Saal des großen Rats mit Wandgemälden zu schmücken. Darstellungen aus der Geschichte von Florenz sollten gewählt werden. Leonardo malte ein Reitergetümmel aus der Schlacht bei Anghiari. Wie es aussah, beschreibt er selbst in seinem Traktat von der Malerei in dem Kapitel: wie man eine Schlacht darstellen soll: „Vor allen Dingen machst du den Dampf der Geschütze, der sich in der Luft mit dem Staub vermischt, den die Pferde der Kämpfenden aufwirbeln." „Du machst Tote, einige halb, andere gänzlich mit Staub zugedeckt,

Engel als Leuchterträger.
Marmorfigur in der Kirche S. Domenico zu Bologna.

Bacchus. Marmorfigur.
Im Nationalmuseum zu Florenz.

Der Staub, der sich mit dem geflossenen Blute mischt, verwandle sich in roten Schlamm, und das Blut lässest du sehen, in seiner Farbe, wie es gekrümmten Laufes vom Körper zum Staube niederrinnt. Andere machst du im Sterben, wie sie mit den Zähnen knirschen, die Augen verdrehen, die Fäuste auf die Brust pressen und die Beine krumm ziehen. Es könnte wohl einer zu sehen sein, der vom Feinde entwaffnet und niedergeschlagen, sich gegen diesen umwendet, mit Zähnen und Nägeln grausam wilde Rache zu nehmen. Du könntest ein Pferd leicht und ledig dahinlaufen lassen, mit im Winde flatternder Mähne; es rennt unter die Feinde und richtet mit seinen Hufen viel Unheil an." Derart sind die Szenen, eingehüllt in ein Gemisch aus Luft, Rauch, Staub, die Leonardo zu malerischer Darstellung reizten. Wem konnten derartige Dinge ferner liegen als grade Michelangelo? Gleichwohl nahm er die Aufgabe auf sich, zu dem Werk Leonardos ein Gegenstück zu schaffen, mit dem er bestehen konnte. Der Karton, den Michelangelo zeichnete, muß nach den Berichten der Zeitgenossen wie ein Wunder gewirkt haben. Offenbar waren die Künstler verblüfft über die Dinge, die sie hier zu sehen bekamen. Und sie hatten nichts Eiligeres zu tun, als die Motive aufs genaueste zu durchstudieren, sich zu merken und zu lernen, wie man nackte Figuren bei reichster Bewegung zeichnet. Soldaten, die in der Hitze des Tages sich im Arno baden und durch Alarm aufgeschreckt werden, ans Ufer klettern, sich ankleiden und fertig machen. Das war das Thema, das Michelangelo behandelte. Wie kein anderer beherrschte Michelangelo den Akt. Nicht umsonst hatte er schon frühzeitig begonnen, den Körperbau des Menschen zu analysieren, sich anatomische Kenntnisse zu verschaffen. Als er dann für den Rathaussaal gegen Leonardo in die Schranken treten sollte, wählte er ein Thema, das ihm gestattete, seine Kenntnisse zu entfalten. Freilich, bisher arbeitete er als Bildhauer. Jetzt galt es ein Fresko zu malen. Aber um so stärker wirkte der Erfolg. Der Ehrgeiz und die weitgehende Eifersucht auf Leo-

Pietà. Marmorgruppe in der Peterskirche zu Rom.
Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München.

nardo trieben zur höchsten Anspannung. — Weder von dem Werk Leonardos noch von dem Werk Michelangelos ist mehr auf uns gekommen als was sich in kleinen und kleinsten Bruchstücken von Nachzeichnungen und Kupferstichen erhalten hat.

Neben der Arbeit an dem gigantischen David schuf Michelangelo noch eine Reihe kleinerer Werke, eine Marmorgruppe, ein paar Reliefs und ein Gemälde, die alle das Thema der Madonna mit dem Christusknaben varieren. An die Gottes-

David. Marmornes Kolossalstandbild in Florenz.

mutter der Pietà erinnert noch die Madonna der Liebfrauenkirche zu Brügge. Maria sitzt mit nachdenklich gesenkten Augen, während ihr der große Junge vom Schoße heruntergeklettert. Das schöne Antlitz ruht in dem kräftigen Kopftuch wie ein Marmorwerk in seiner Nische, und zugleich fügt die Umrahmung des Tuches den Kopf in den fest geschlossenen Umriß der ganzen Gruppe ein. Auf dem Londoner kreisrunden Relief bleibt die ins Profil gesetzte Gestalt der Maria am meisten im Hintergrund. Eine Familienszene, in der die Mutter von den herumrangelnden Jungens in Atem gehalten wird. Ganz überraschend wendet Maria auf dem Marmorrund des Florentiner Nationalmuseums uns ihr volles rundes Antlitz zu. Aber doch bleibt es dem Betrachter weit entrückt. Maria neigt sich uns nicht, sondern schaut an uns vorbei, und ihr Gesicht sammelt alle Energien, die diesen Kreis erfüllen, in sich auf. So schlicht und zugleich monumental dies Werk erscheint, so kompliziert und errechnet wirkt das Rundgemälde in der Uffiziengalerie mit der Heiligen Familie. Man glaubt es danach Michelangelo ohne weiteres, daß er den menschlichen Körper beherrscht wie kein zweiter.

„Ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben, kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein Mensch vermag." (Goethe.) Nicht bloß ein Heer von Gestalten ist es, sondern eine ganze Menschheit, die Michelangelo für die flachgewölbte Decke des Raumes schuf. Ungezählte Scharen von Leibern jeglicher Art, wie es scheint, und doch bleibt alles überschaubar wie nur je eine einzige große Fläche. Nicht in dem Sinne, daß alles auf einmal gesehen werden könnte, sondern darin, daß diese ausgedehnte Malerei als eine Einheit erfaßt wird, die zugleich den Sinn der abschließenden Wand bewahrt.

Die heilige Familie. Ölgemälde. In der Uffiziengalerie zu Florenz.

Raffael, der die Stanzen schmückt, eröffnet dem Blick neue Räume. Michelangelo fügt Gestalt auf Gestalt in ein gemaltes architektonisches Gerüst. Gruppen von Gestalten fügen sich zu einem die Deckenwölbung quer überspannenden System, und dies System erscheint fünfmal dem Beschauer, der den Raum durchschreitet, jedesmal in den mannigfachsten Abwandlungen der Gestaltentypen und Typenpaare. In diesen Variationen ist Michelangelo unerschöpflich, und statt zu erlahmen, wächst er in dem Maße, wie die Arbeit vorwärts schreitet.

Das Figurensystem ist dies: in den Gewölbezwickeln, die zwischen den Stichkappen in die gerade Wand überleiten, eine Thronnische, in der abwechselnd die sehr großen Gestalten der Propheten und Sibyllen sitzen. Die beiderseits der Nische vorspringenden Architekturteile verbinden sich über die Decke hin durch breite weißfarbene Gurte. Wo sich diese Gurte im Hauptgesimse verkröpfen, sitzen, paarweise geordnet, nackte Jünglingsfiguren, die bronzefarbene Rundmedaillons halten und mit Girlanden umkränzen. Die großen und kleinen Felder, die in der Deckenmitte sich bilden, enthalten die Geschichten der Weltschöpfung und der Sünde. Aber damit sind nur die Hauptfiguren genannt, die für die große Wir-

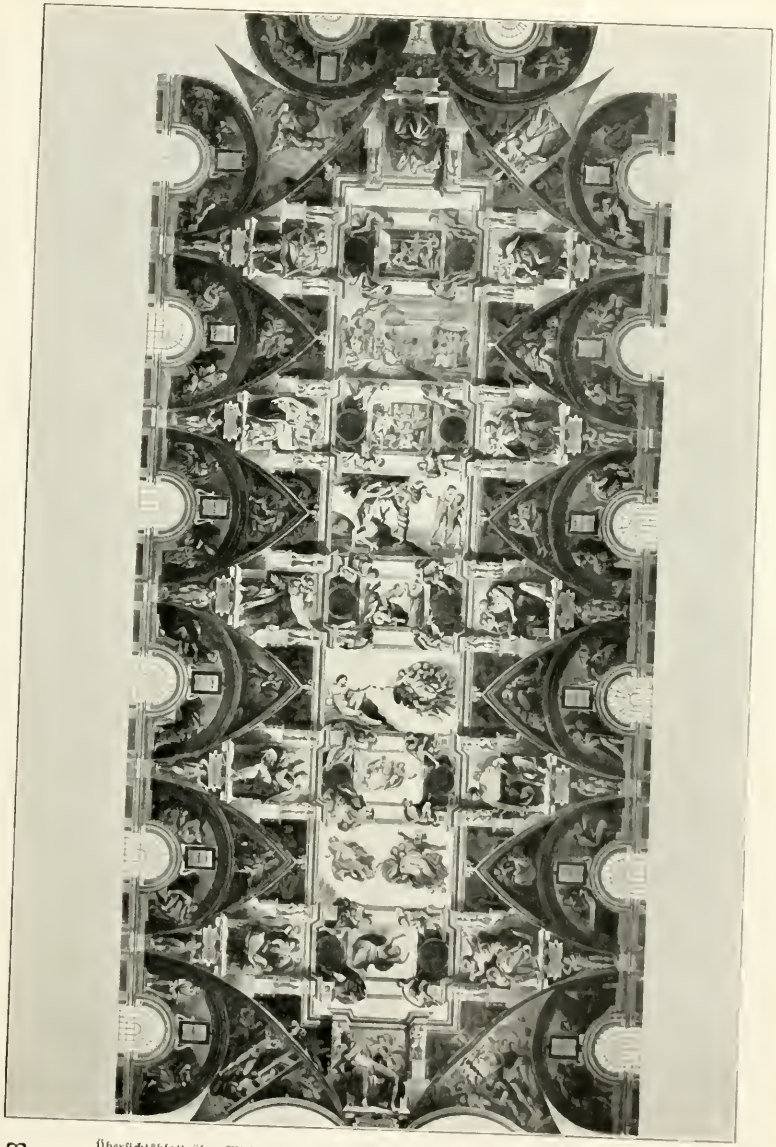
Aus dem Karton zur Schlacht bei Cascina.
Nach einem Kupferstich von Marcantonio Raimondi 1510.

paar Handlanger neben sich duldend, unter den schwierigsten äußeren Bedingungen. Er mußte auf dem Rücken dicht unter der Deckenwölbung liegen, gekrümmt wie ein Bogen, die Augen beständig emporgedreht, um seine Gestalten auf die Fläche zu bringen. Dabei arbeitete er unermüdlich. Den ganzen Tag lag er auf dem Gerüst, ließ sich kaum Zeit etwas Brot und Wein zu sich zu nehmen — vier Jahre hindurch, bis alles vollendet war.

Die Malerei beginnt, ihrem Inhalt nach, an der Altarwand mit der Weltschöpfung. Allein der Gang der künstlerischen Entwickelung ist dieser Richtung entgegengesetzt. Michelangelo nahm zuerst die Teile nächst der Eingangswand in Angriff. Zwischen zwei kleineren Feldern mit der Trunkenheit und dem Opfer Noahs sehen wir dort das große Mittelstück der Sintflut. Eine Erzählung mit vielen Figuren. Aus der Mitte und der Tiefe kommen die nackten Gestalten in dichter Folge den Berg herauf, um sich vor dem steigenden Wasser zu schützen — müde, hoffnungslose Geschlechter. Einer will sich rechtzeitig den höchsten Platz sichern. Er klettert auf den entlaubten Baum. Je näher die Not rückt, um so verzweifelter gebärden sich die Menschen. Auf dem Wasser kämpfen sie um den letzten Platz. Weit, weit in der Ferne sieht man Noahs Arm wie Rettung beschwörend, gegen den grauen Himmel sich abheben. Michelangelo erstrebt noch offensichtlich Tiefen-

kung allein in Betracht kommen. Eine Menge von kleinen Füllfiguren tritt hinzu. Auf jeder Seite der Propheten und Sibyllen Paare von kleinen marmorfarbenen Putten, die das Gesims tragen; unter den Thronnischen ein schildtragender Engel; in den Medaillons kleinere wie in Erz gegrabene figürliche Darstellungen; über den Stichkappen auf abschüssiger Fläche lagernd nackte Gestalten. Die großen Gewölbefelder in den vier Ecken der Kapelle nehmen noch vier wichtige Ereignisse aus dem Alten Testament auf: die Taten Judiths und Davids, die Aufrichtung der ehernen Schlange und die Bestrafung Hamans. Die Stichkappen selbst mit ihren dreieckigen Feldern und den Lünetten darunter erzählen von den Vorfahren Christi.

Diese große nicht auszudenkende Arbeit schuf Michelangelo allein, nur ein



Überſichtsblatt über Michelangelos Deckenmalerei in der Sixtiniſchen Kapelle zu Rom.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.

wirkungen. Die vier Figurengruppen sind durch verschiedene Raumtiefen hindurch scharf voneinander getrennt. In den beiden Nebenfeldern schließen sich die Gestalten im engeren Rahmen enger zusammen. Von Wassersnot ist nicht mehr die Rede, und die Figuren können sich sorgenlos bewegen, daß schon hier schöne Körperwendungen die Aufmerksamkeit wecken. Indessen — es stellte sich heraus, daß die Erzählungen, wenn man sie von unten aus sah, zu klein wirkten.

Michelangelo greift für die folgenden Felder zu Gestalten, die sich nicht mehr mit demselben Maß messen lassen. Es ist erhabener Stil, wie er jetzt mit drei, vier oder fünf Figuren Vorstellungen gewaltigster Art erschöpft. Die Flächen der Deckenmitte enthalten die Erschaffung des ersten Menschenpaares, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese. Auf einem Bergesgipfel hingestreckt liegt Adam, mächtig an Gestalt, mit seiner Last die Erde drückend. Ihn berührt Gott Vater, durch den Raum herfausend, mit ausgestrecktem Finger und läßt den göttlichen Lebensfunken in den dumpfen Menschenkörper überspringen.

Eva in dem mittleren Felde braucht nicht langes Besinnen. Sie ist da. „Schnell gefaßt, anstellig, weiß sie gleich, was sich gehört in so hoher Gegenwart, in einer ebenso unterwürfigen und devoten, wie gefälligen und sicheren Gebärde leistet sie die schuldige Adoration." (E. Justi.) Aber doch ist die Gestalt Gott Vaters von einer Macht, daß die Gebärdung des Menschen daneben zu einem Nichts wird. Am klarsten aus der ganzen Folge herausspringend, vielleicht am unmittelbarsten packend, wirkt der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese. Zwei Szenen zu einer Notwendigkeit der Anschauung vereinigt, die die höchste Bewunderung weckt. Niemals wurde mit weniger Mitteln mehr gesagt. Niemals vermochte die Malerei, mit vollen, weichen gerundeten Körpern und zwei heroischen Landschaftslinien eine Fläche zu reicherem Erlebnis zu gestalten. In der Mitte der Baum mit der Weib-Schlange. Links die aufsteigenden Linien Adams, die freie Gestalt Evas, die in einer nur dem Südländer möglichen, lässig stolzen Art sich wendet; rechts Adam, die peinliche und schmachvolle Berührung der Waffe abwehrend, und Eva, „ein furchtsam weggekrümmter Wurm".

In den letzten Darstellungen der Decke nach dem Altar zu werden wir Zeugen der stürmischen Schöpferakte Gottes. „Und die Erde war wüste und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht."

„Und Gott machte zwei große Lichter; ein großes Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere, dazu auch Sterne. Und Gott setzte sie an die Feste des Himmels, daß sie schienen auf die Erde." Was wir in Michelangelos sixtinischer Decke gewahren, sind Taten eines rasenden Willens, der blitzschnell hier und dort auftaucht, das Chaos ordnend. Ein andermal Gott Vater langsam schwebend, unendlich milde und gütig die Fluren segnend — eine einzige große und herrliche Gebärde.

Die Menschen hatten sich in diesem Darstellungszuge der Deckenmitte von ihrer erbärmlichsten Seite gezeigt. Sie sündigten, mußten sich verstoßen lassen, wurden ersäuft und sündigten weiter. Das Fleisch war schwach. Aber Michelangelo läßt uns nicht verzweifeln. Was Wille und Geist vermögen, verkörpert er in einer Gestaltenreihe, der man die Vertretung des Menschengeschlechts nach ihrer geistigeren Seite hin ruhig anvertrauen darf: den Propheten und Sibyllen. Das Pathos liegt in der Vorstellung des Italieners; aber dies Pathos ist echt und stark, und eine Figur wie die des Jeremias wird man nicht leicht vergessen. Alle sitzen in ihrem Gehäuse, doch da gibt es nichts von einem beschaulichen Sichversenken nach nordischer Gewohnheit. Sie könnten sich gleich erheben, in die Welt hinunter treten und ihre donnernden Mahnworte hinausrufen. Zacharias, ein Kahlschädel, mit geschäftsmäßigem Auge eifrig in den Büchern nachschlagend. Joel, ein alter Goethekopf mit flammendem Haar. Was

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Die Erschaffung der Himmelslichter.

er in seiner Schriftrolle liest, kommt ihm höchst seltsam vor. Aber er wird nichts übereilt tun. Die delphische Sibylle mit feinen weiblichen Bewegungen. Sie zeigt ihre schön geformten Arme und ein jugendliches zartes Gesicht mit großen schwimmenden Augen. Dann folgt der Prophet Jesaias, eigentümlich vornehm in seiner Erscheinung, mit lässig bewegter Hand und hochgezogenen Augenbrauen. Es scheint, als sei er gestört durch Erwägungen, die von außen an ihn herantreten. Er weiß nicht gleich einen Ausweg. Auch die erythräische Sibylle zeigt ihre Arme und den entblößten Hals. Es ist Abend. Der Knabe hat die Öllampe angezündet, und die Sibylle, die mit übergeschlagenem Bein saß, wendet sich dem Lesepult zu, wie man nach verträumter Dämmerung zögernd wieder zum Buche greift. Ezechiel, in höchster ehrlicher Aufregung, ein prachtvoller alter Hitzkopf mit stark zum Kinn vorspringender Gesichtslinie, aufs schärfste mit Geist und Körper nach einer Seite hin gerichtet, als wolle er die Unumstößlichkeit seiner Weissagung jemandem ins Gesicht schleudern. Die Putten nebenan haben sich denn auch von diesem lauten Propheten abgewandt.

Dann aber kommen Gestalten, die wie Wolken eines plötzlich aufziehenden Ungewitters über unsern Häuptern drohen, die cumäische Sibylle, deren Formen einem Kreise eingepreßt sind; Daniel, der aus einem Riesenfolianten sich Aufzeichnungen macht, und die steinalte persische Sibylle, knochig unter dem schlotternden Gewande, mit gekrümmtem Rücken und schwarzem verschrumpften Gesicht. Neben dem Propheten Jeremias, einer Ausdrucksfigur, wie man sie bei Rembrandt eher suchen würde als bei Michelangelo, wirkt doppelt eigentümlich die libysche Sibylle. Schon die Kleidung mit dem entblößten Oberkörper ist so anmutig raffiniert wie das ganze Bewegungsmotiv. Die feine Frisur und die zierlich gesetzten Füße sind die einer Tänzerin, die sich zu bewegen weiß, und

dazu stimmt auch das Gesicht mit den wohllautenden, aber nicht bedeutenden Linien. Den Schluß der Propheten bringt Jonas, den nackten herkulischen Körper zurückwerfend, und über die Schulter hinaufschreiend, heidnisch trotzig:

Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonn', als euch, Götter!

Nach den Propheten wären die nackten dekorativen Figuren zu nennen, die über den Verkröpfungen des Hauptgesimses sitzen. Diese Jünglinge, deren bewegte Körper zu den schönsten der neueren Kunst gehören, wollen nichts weiter bedeuten. Sie machen nur Ansprüche an unser Auge. Die Körper mit ihrer feinen bräunlichen Hautfarbe sind unter südlicher Sonne gewachsen. Nichts regt sich in ihnen als heiteres animalisches Leben, die Freude, alle Glieder frei bewegen zu dürfen. Und das tun sie in ausreichendem Maße. Es sind zwanzig Figuren. Doch glaubt man gern, es könnten hundert sein, und alle hundert würden gleich frei, wechselnd und immer überraschend sich vor uns bewegen.

Michelangelo war nicht nach Rom gekommen, um die Sixtinische Kapelle auszumalen. Als Papst Julius II. ihn 1505 nach Rom berufen hatte, handelte es sich zunächst um einen anderen Plan. Michelangelo sollte für den Papst schon bei dessen Lebzeiten ein Grabmal bauen, ein großes Werk mit vielen Statuen, die den Bildhauer lange Jahre hindurch beschäftigen würden. Der Künstler erhielt zunächst 10000 Dukaten bewilligt und ging in die Marmorbrüche von Carrara, um die Vorbereitungen zu treffen. Es war eine Arbeit großen Stils, so recht im Sinne Michelangelos.

Eine Menge von Hilfskräften mußte aufgeboten werden. Die Marmorblöcke langten in Rom an. Alles schien im besten Flusse. Da ließ der Papst, ein eigener und bedeutender Kopf, sich durch einen noch gewaltigeren Plan gefangen nehmen. Er beschloß, die alte Peterskirche durch einen neuen Dom zu ersetzen. Bramante als Architekt sollte dies Unternehmen leiten. Gegen diesen kühnen Gedanken mußte das Grabmal zurückstehen. Schnell trat die Katastrophe ein. Michelangelo selbst erzählt: „Ich hörte am Karsamstag den Papst sagen, als er bei Tisch mit einem Juwelier und mit dem Zeremonienmeister sprach, daß er keinen Pfennig mehr weder für große noch für kleine Steine ausgeben wolle; darüber geriet ich sehr in Verwunderung, doch bat ich ihn, bevor ich wegging, um einen Teil von dem, dessen ich bedurfte, um mein Werk fortzuführen; Seine Heiligkeit antwortete mir, ich solle am Montag wiederkommen; und ich kam am Montag wieder und am Dienstag und am Mittwoch und am Donnerstag; schließlich, am Freitag Morgen, wurde ich hinausgeschickt, das heißt weggejagt; und derjenige, welcher mich wegschickte, sagte, daß er mich wohl kennte, daß er aber solchen Auftrag habe. Da geriet ich, da ich am Samstag die erwähnten Worte gehört hatte und jetzt das Ergebnis sah, in große Verzweiflung."

In seiner Wut verließ Michelangelo ohne Umstände Rom und kehrte nach Florenz zurück. Päpstliche Reiter wurden ihm nachgesandt, aber Michelangelo dachte gar nicht daran, auf diese Leute zu hören. Zudem war er mißtrauisch und redete sich ein, von seinen Gegnern im Vatikan drohe ihm Lebensgefahr. Julius II. ließ nichts unversucht, den Künstler zurückzugewinnen. Vergeblich. Ein päpstliches Breve vom 8. Juli 1506 an die Florentiner Signoria lautete: „Michelangelo, der sich grundlos und unbedachtsam von Uns entfernt hat, fürchtet sich, wie man Uns sagt, zurückzukehren. Wir zürnen ihm nicht, da Wir die Gemüter derartiger Menschen kennen. Aber damit er jeden Argwohn ablegt, ersuchen Wir Eure Ergebenheit, ihm in Unserem Namen versprechen zu wollen, daß, wenn er zu Uns zurückkehrt, ihm nichts geschehen soll, und daß Wir ihn in derselben apostolischen Gnade halten wollen, in der er vor seinem Weggang gehalten worden ist." Auch diese Versprechen fruchteten nichts bei Michelangelo.

Erst im November 1506 ließ der Künstler sich bewegen nach Bologna zu gehen, wo der Papst als Sieger eingezogen war. Die Verzeihung wurde schnell gewährt, und gleich erhielt Michel-

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Die Erschaffung Adams.
Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München.

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Detail aus der Erschaffung Adams. Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München.

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Detail aus der Erschaffung Adams. Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München.

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Die Erschaffung des Weibes.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.

angelo den Auftrag, eine große Bildnisstatue Julius' II. aus Erz anzufertigen. Die Arbeit daran zog sich über ein Jahr lang hin. 1508 wurde das Bildwerk aufgestellt. Aber dies Abbild Julius II. sollte von einem frühen Schicksal ereilt werden. Schon 1511 wurde es bei einer Revolte herabgestürzt und vernichtet.

Kaum hatte Michelangelo Zeit, in Florenz zu verweilen, so sehr drängte es den Papst, ihn zu neuen Taten zu rufen. Noch hoffte der Künstler, daß er das Grabmal würde vollenden dürfen. Denn Michelangelo machte nie ein Hehl daraus, daß er im Grunde seines Herzens ein Bildhauer war. Aber Julius II. wollte die Deckenmalerei der sixtinischen Kapelle, und der Künstler mußte sich fügen. Als er dann nach vier Jahren dies Riesenwerk vollendete, war sein erster Gedanke — das Grabmal. Papst Julius II. hatte, ehe er 1513 starb, seinen Testamentvollstreckern zur Pflicht gemacht, über die Ausführung des Grabdenkmals zu wachen, und demgemäß wurde mit Michelangelo ein neuer Vertrag geschlossen. Auch jetzt kam es nicht zu einem Abschluß des Werkes. Andere Unternehmungen des neuen Papstes, Leo X., eines Mediceers, drängten das Julinsgrab wieder in den Hintergrund. Dann folgte ein neuer Vertrag und abermals ein neuer Vertrag, in denen der ursprüngliche Plan stets gewandelt wurde. Durch vierzig Jahre hindurch quälte sich der einst großartige Künstlergedanke zu Tode. Was als schaler Rest blieb, sehen wir heute in dem Grabdenkmal Julins' II., wie es 1545 in der Kirche S. Pietro in Vincoli aufgestellt wurde. Von den ehedem geplanten vierzig Marmorstatuen blieb eine einzige, die wert erscheint, das Andenken jenes bedeutenden Papstes zu bewahren, die Statue des Moses, die den Mittelpunkt des endgültigen Aufbaus bildet. Von dem, was sich sonst dort zeigt, hat Michelangelo nur die zwei Figuren der Nischen in Eile gemeißelt. Alles andere haben Gehilfenhände ausgeführt. Wie

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle:
Der Prophet Jeremias.

reich und bedeutend der plastische Schmuck dieses Grabmals hätte werden können, lassen noch die zwei „Gefesselten“, die sogenannten Sklaven im Museum des Louvre zu Paris ahnen und jene unvollendeten Gestalten, die sich bis vor kurzem in den Boboligärten zu Florenz befanden.

Der Moses sollte ursprünglich von unten her gesehen werden. Er war für einen hohen Standort bestimmt. Die Gestalt erinnert an die Propheten der sixtinischen Decke mit ihrem gesteigerten Leben, den machtvollen Gliedern, deren geringste Verschiebung wirkt wie ein Aufruhr unbekannter innerer Gewalten. Schon die Drehung des Kopfes entfesselt Ströme der Bewegung, die über die Schulter den nackten Arm entlang gleiten und am Knie — ein Fels in der Brandung — nach beiden Seiten verrauschen. Der rechte Arm, eng an den Leib gepreßt, hält die Gesetzestafeln. Die Hand greift in den Bart, der von jeher Bewunderung fand.

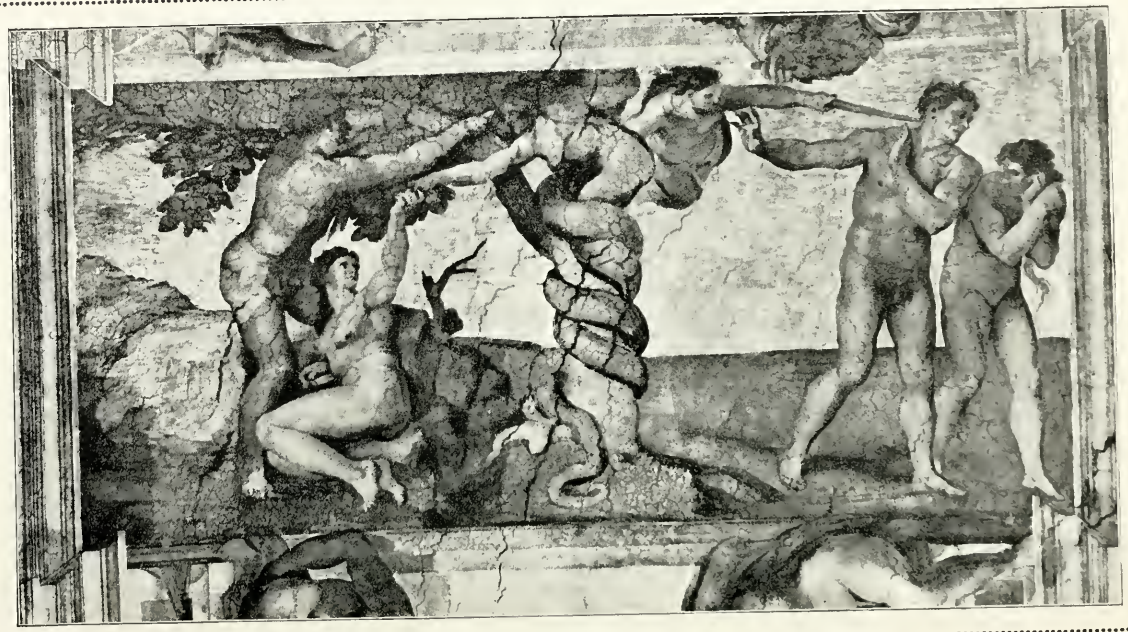
Betrachtet man die Reihe der Gefesselten, so spürt man, wie die Körperkunst Michelangelos sich vertieft. Ein Zusammensinken und ein Sichaufbäumen, körperlich und seelisch, gegenüber einem unabwendbaren Schicksal, das ist das Thema in diesen Figuren. Die beiden Statuen des Louvre beginnen gleich mit diesen Kontrasten. Der eine Jüngling mit im Rücken gebundenen Händen hält sich trotzig und finster. Dem andern mit emporgenommenen wunderbar bewegten Armen lösen sich die Glieder; ein Schlafender oder ein Sterbender — jedenfalls einer der vergißt. Die übrigen, die Michelangelo mitten in der Arbeit stehen ließ, türmen sich jetzt in der Akademie in Florenz auf, seltsam anzuschauen. Zwischen werdenden Werken dürfen wir umhergehen. Wie die vier Gestalten, halbfertig und ungleich weit dem Marmorblock entwachsen, aus dem Stoff ihre Formen herausquälen, ist es als stünden wir nun ein paar Jahre vor der Vollendung jenes Grabmals, das nie fertig ward. Leidenschaftlicher noch als in den Sklaven des Louvre winden sich die Körper in den Marmorblöcken. Alle Bewegung, alle Empfindung erfährt eine fortschreitende Steigerung. Jenen nächst verwandt erscheint der jugendliche Bartlose und der bärtige Alte mit dem herabsinkenden Arm. Dieser letzte ist der am weitesten Fertiggestellte unter den vier Gefesselten. Bis hinter den Rücken der Statue sind Bohrer und Meißel gedrungen, den ganzen Marmorgrund bis über die Rückengegend hinunter wegtreibend. Ein schon ermattender Riese. Mit dem rechten Fuß aufstehend, drückt er das im Knie gebogene linke Bein gegen den Felsgrund. Der Kontur strebt vom rechten Fuß aufwärts in kurzen Wellen hinauf zu dem emporgenommenen, über den Kopf gebeugten Arm. Der andere Arm sinkt schwer, kraftlos hinab, die breite Schulter nachziehend.

Dieser Alte ist der ruhigste der vier Florentiner Gefesselten. Er wird vergessen, sobald man auf den jugendlichen Giganten zugeht, ein Wunderwerk Michelangelos. Mit dem rechten Fuß aufstehend preßt er den linken gegen die Rückwand, daß das Knie rund hervorspringt. Die Schulter mit dem ansetzenden Rücken, einem Gebirge gleich, wälzt sich vor, angespannt bis zum Äußersten in der Drehung nach links, während zugleich der Arm dieser Seite eng gedrückt nach rückwärts greift. Auf der andern Seite springt der schwellende Körperkontur auf zu dem hochgerissenen linken Arm, der in starker Knickung zur äußersten rechten Schulter übergreift, einzwängend den seitwärts geneigten Kopf.

Von dem Marmorblock steht noch die ganze Rückwand. Ihre Masse umspült in zerschäumenden Wellen die schon überall klaren Formen. An einzelnen Stellen liegt nur die letzte dünnste Schicht auf, eine schuppige Kruste, wie mit den Händen abzustreifen.

Diese Statue bleibt die schönste der ganzen Reihe. Auch die Sklaven des Louvre stehen hier zurück. Man muß die geschlossene Gewalt körperlich empfundener Bewegung vor dem Original erleben, um zu begreifen, welche Wunder Michelangelo mit dem jugendlichen Giganten aus dem schmalen Block zaubert. Dies Bildwerk gibt die letzten Spannungen eines reinen Stils. In den

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle:
Die libysche Sibylle.



Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Detail aus der Sintflut. Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München.

folgenden Werken droht schon ein Überschwall von Wogen. Die Wirkung der Statue wird noch dadurch erhöht, daß der Marmor in seiner langen Gefangenschaft in den Bobolligärten den frischen warmen, gelblichen Schimmer bewahrt hat. Das starke Reflexlicht der Florentiner Sonne prallt jetzt auf das Gestein. So leuchtet das Marmorbild in einem triumphalen Glanze, daß selbst der riesenhafte David noch in der Tiefe des Raumes kalt und leer bleibt.

Die beiden letzten Werke der Reihe stecken tiefer im Block. Die Massigkeit der Formen erfährt eine Steigerung, die Bewegungen greifen weiter aus, die Glieder lösen sich mehr voneinander. Während die vorher genannten Statuen aus den rechteckigen Blöcken von der Schmalseite her herausgehauen sind, geht Michelangelo jetzt von der Breitseite aus.

Zuerst ein bärtiger Alter mit zurückgeworfenem Kopf, sehnsüchtig aufschauend, vor dem Zusammenbrechen. Er stemmt sich mit Schultern und Ellenbogen gegen den Fels, während die Brust zum Zerspringen herausgetrieben ist. Der rechte Unterschenkel ist über das linke auf dem Boden stehende Bein gekreuzt. Die Füße sind noch nicht sichtbar. Obwohl alle Formen im Rohen geblieben sind, strömt von ihnen eine zwingende Kraft aus, daß wir meinen, wir könnten das fertige Gebilde leicht aus dem Gestein herauslösen; daß sie glauben lassen, die Statuen seien nur verpackt. Es ist ein Charakteristisches dieser Bildwerke, daß sie sich stets als unfertig geben. Es wäre falsch, hier die Reize moderner Impressionen zu suchen, denn schon in der Andeutung fordern diese Körperverschiebungen Michelangelos ihre Befreiung aus den Steinmassen.

Noch bleibt der vierte Riese. Ein übermächtiger Körper, schraubenförmig emporgedreht. Das linke Bein, ausgestreckt, gibt zusammen mit der Rumpflinie die erwünschte Konturvertikale; das rechte Bein im Winkel abgesetzt und hochaufgestellt. Dann der gedrehte Rumpf, der um die Statue herumführt. Von den beiden hochgreifenden Armen, die der Drehung folgen, steckt der rechte noch im Block. Über dem linken wird die erste Andeutung eines Gesichtes bemerkbar. Der Rumpf allein ist bloßgelegt derart, daß die Arbeit genau dem Bewegungsmotiv folgt.

Für Michelangelo ward das Grabmal Julius' II. zum „Unglück seines Lebens". Es hat ihm die bittersten Stunden verschafft, Feindschaften, Sorgen, Gewissensnot. Von dieser Qual, die durch mehr als ein Menschenalter auf ihm lastete, vermochten ihn auch die Nachfolger jenes Papstes nicht zu befreien. Sie alle gingen darauf aus, sich selbst die Tätigkeit des größten Künstlers zu sichern. Einem Medicipapst gebührt das Verdienst, dem Michelangelo das dritte Riesenwerk seines Lebens in Auftrag gegeben zu haben: die Medicikapelle in Florenz.

⊠ ⊠ ⊠

Es war Kardinal Giulio di Medici, der spätere Papst Clemens VII., der den Wunsch hegte, seinem Stammhause eine neue Grabkapelle zu bauen. S. Lorenzo, die Kirche der Medici, barg schon andere Grabmäler der Familie. Jetzt sollten, in einem der alten Sakristei entsprechenden Raume, neue Denkmäler errichtet werden für Lorenzo il Magnifico und dessen Bruder Giuliano und für zwei jüngere Mitglieder des Hauses mit denselben Namen, Lorenzo, Herzog von Urbino und Giuliano, Herzog von Nemur. Der Plan kam nicht vollständig zur Ausführung. Ein Teil fehlt. Doch erlebt man vielleicht nirgends stärker als in diesem Raume, was Michelangelo zu wirken vermag. Die Jugendwerke sind vielfach in Museen untergebracht, die Pietà steht in St. Peter so unglücklich wie möglich an einem Platze, für den sie nicht bestimmt war, und selbst den David findet man nicht dort, wo man ihn suchen sollte. Die sixtinische Decke bedeutet für den Beschauer eine Quälerei, und die Teile des Juliusdenkmals sind weit verstreut. In der Medicikapelle von S. Lorenzo allein gewann einmal Michelangelo die Möglichkeit, seine Gestalten den Raum atmen zu lassen, den sie brauchten. Nichts band ihn als der quadratische Grundriß. Architektur und Plastik konnte er nach seinem Willen schaffen.

Moses. Marmorne Kolossalfigur am Grabmal Julius II. in S. Pietro in vincoli in Rom.
Nach einer Photographie von F. Bruckmann, A.-G., München.

Überlebensgroßes Marmorstandbild eines Gefangenen (für das Julius-grabmal bestimmt). Im Nationalmuseum des Louvre zu Paris.

Wenn irgendwo so spürt man hier, wie das Ganze vor seinen Teilen da ist. Von allen Seiten dringen Formen auf uns ein, die von einem einzigen Willen beherrscht werden, und diesem Willen ist nicht auszuweichen. Dazu kommt die körperliche Nähe der Statuen, die mit ihrer tiefen gequälten Stimmung den Raum erfüllen. Statuen, die dort, wo die Sarkophage vor der Architektur stehen, in unsere eigene reale Körpersphäre hineinreichen. Die Gleichartigkeit der Konfiguration zweier Wandseiten schließt den im Quadrat aufgeführten Raum noch enger, und erst die hohe Halbkugel der Wölbung läßt aufatmen. Die Verstorbenen sind als Sitzfiguren in die mittleren Nischen der gegliederten Wand hinaufgerückt. Zu ihren Füßen, auf schräg abfallenden Sarkophagdeckeln lagern die Zeiten. Zu Giuliano gehören die Figuren des Tages und der Nacht, zu Lorenzo der Abend und die Morgendämmerung.

Die Figur der Nacht wird kenntlich durch die beigefügten Attribute: Mohn, Eule und Maske. Bei den übrigen Tageszeiten fehlen diese äußeren Kennzeichen. Die Bewegung der Figur überbietet alles, was Michelangelo bisher gab. Der rechte Ellenbogen stützt sich auf den linken Oberschenkel, und der linke Arm ist so weit zurückgenommen, daß der Oberkörper in die Front gebracht ist. Auch die entsprechende Figur des Tages hat die rücksichtslose Bewegung, wie der Kopf scharf über das Schultergebirge herüberschaut und das Knie emporsticht. Justi charakterisiert dies Werk Michelangelos so: „Der Tag ist die gewaltigste Gestalt, die er ins Dasein geworfen, ein übermenschlicher Koloß, wie geformt aus anderen, härteren Stoffen als die Sterblichen, auch der Deutung widerstrebender. War es einer seiner Humore, daß er das Zwielicht so einleuchtend, und den hellen lichten Tag so dunkel bildete? Denn der erste Eindruck dieser Figur ist mehr der trotzigen Abkehr von der Welt, als

der Erhebung zur Tat. Dieser Mann scheint des geräuschvollen Tagesschauspiels satt: er will nicht mehr mitmachen: nun wendet er sich noch einmal um: ob man ihn in Ruhe lassen will? Aber ist dies das strahlende Antlitz des Tages? Sein Blick ist drohend: das verraten auch in der Skizzierung unverkennbar die grimmig eingemeißelten Zornfalten, vertikale und horizontale; und die wie Gewölke die Stirn überschattenden Locken."

Der Abend ist ein Alter, der die Glieder müde ausstreckt und den Kopf sinken läßt. Der Körper gibt sich weniger verschränkt in der Bewegung, breitet sich vielmehr weit in der Fläche aus, eine ruhige, leicht überschaubare Gestalt von schön geschlossenem Umriß. Von der Morgendämmerung erwartet man einen jugendlichen, frisch sich aufrichtenden Körper in der Art der libyschen Sibylle. Aber was sehen wir in der Aurora der Mediciкapelle? Zwar eine weibliche Gestalt von jungen prachtvollen Gliedern, aber seufzend reckt sie sich, stöhnt wie in quälenden Träumen befangen. Sie weckt eher die Erinnerung an die Gefesselten des Julius grabes als an die rosenfingerige Eos.

Unvollendete Figur eines Gefangenen. Florenz.

Das Grabmal des Magnifico und seines Bruders war für die jetzt leere, dem Altar gegenüberliegende Seite geplant. Dort sollte auch eine Madonna thronen, und in den benachbarten Nischen die Patrone der Medici, die heiligen Ärzte Cosmas und Damian. Die Madonna Medici nahm Michelangelo als

Grabmal des Giuliano de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz. Nach einer Photographie von F. Bruckmann, A.-G., München.

Grabmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz. Nach einer Photographie von F. Bruckmann, A. G., München.

erstes Werk für die Kapelle in Angriff, doch hat er sie nicht ganz fertig gearbeitet. Sie wurde später unvollendet aufgestellt — eine herbe Gestalt mit einem krauslöpfigen, heftig sich herumwerfenden Christusknaben.

Die Ausführung der Grabkapelle erlitt für mehrere Jahre eine gewaltsame Unterbrechung. 1527 wurden die Medici aus Florenz vertrieben und die Republik wiederhergestellt. Allein bald rüstete sich Kaiser Karl V., um die Medici zurückzuführen. Florenz mußte sich auf eine Belagerung gefaßt machen. Michelangelo, der für die Sache der Freiheit gewonnen worden war, erhielt 1529 als Ingenieur die Aufsicht über die Befestigungsbauten der Stadt und leistete gewaltige Arbeit, um Florenz für den bevorstehenden Kampf zu schützen. Je näher das kaiserliche Heer rückt, um so höher steigt die Unruhe in der Stadt. Das alte Parteigezänk flammt wieder auf. Not und Angst bricht herein. Die Leute wissen sich nicht mehr zu helfen, verlieren den Kopf, und eine Anzahl Bürger ergreift die Flucht. Unter ihnen Michelangelo, empfindlich, nervös wie immer. Er eilt zunächst nach Venedig. Die Ereignisse spielen sich nun rasch ab. Über die Flüchtlinge wird die Acht erklärt und ihnen eine Frist zur Rückkehr gesetzt. Der Künstler sieht sein Unrecht ein und nimmt in seiner Vaterstadt auch das Amt als Leiter der Befestigungsanlagen wieder auf. Aber im August 1530 zwingt Verrat die Stadt Florenz zur Kapitulation, und der vertriebene Medici wird als Herzog eingesetzt. Papst Clemens VII. gewährt dem Künstler Verzeihung und sucht ihm, soweit es irgend geht, die Fortarbeit an der Kapelle von S. Lorenzo zu erleichtern. In den folgenden Jahren ist Michelangelo abwechselnd in Florenz und in Rom, um hier die Verhandlungen wegen Vollendung des unglückseligen Juliusgrabmals zum Abschluß zu bringen.

Als dann im Jahre 1534 Papst Clemens VII. starb, kehrte Michelangelo nicht wieder in seine Vaterstadt zurück, sondern blieb in Rom. In Florenz hatte er den regierenden Medici zu fürchten. Es dauerte nicht lange, daß der neugewählte Papst Paul III. mit einem großen Plan an Michelangelo herantrat, und so sehr der Künstler widerstrebte — er mußte sich fügen.

Paul III. wollte Michelangelos Kunst für eine weitere Ausmalung der sixtinischen Kapelle heranziehen und ernannte ihn 1535 zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des Vatikans. Michelangelo war nun sechzig Jahre alt, als er die Altarwand der Sixtina mit dem riesigen Fresko des Jüngsten Gerichts bedeckte. In sieben Jahren vollendete er das Titanenwerk.

Posaunengetöse. Die Toten kriechen aus der Erde. Zu Gruppen geballte Menschenleiber steigen auf, Scharen der Seligen und der Verdammten, die von teuflischen Gestalten hinabgezerrt werden in die Hölle.

„Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende."

Ein geheimnisvolles Blau erfüllt diesen ungewöhnlichen Raum, in dem die Schwerkraft aufgehoben zu sein scheint. Die Bewegungen der Körper haben etwas unheimlich Zwangsweises, wie zurechtgerückte Leichen. Nur ein einziger freibewegter Körper und Wille: Christus als Weltrichter, der, ohne die geringste Regung zur Gnade, mit einziger grandioser Gebärde die Verdammten in den Abgrund schleudert. Wie ein Blitz leuchtet der Arm auf, der so vieler ewiges Schicksal entscheidet. Zu seiner Rechten sitzt Maria, die Mutter, aber nicht thronend, sondern verängstet und fast zusammengekauert richtet sie ihren Blick auf die der Tiefe entsteigenden Menschen. Links von Christus steht die mächtige Gestalt Petri, durch den Schlüssel gekennzeichnet, und Paulus, erschreckt zurückfahrend. Und dann erscheint die Reihe der Heiligen und Märtyrer, die sich auf ihre Instrumente berufen.

„Selten hat man Gelegenheit wie hier, die geniale Kühnheit Michelangelos zu ermessen: denn was er der malerischen Seelensprache abringen will, ist nichts Geringeres als die Vorführung des Zustandes der Freunde und Verehrer Jesu, in dem Augenblick des Wiedersehens des

Das Jüngste Gericht. Freskogemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.

ihnen einst durch einen plötzlichen, schrecklichen Tod entrissenen, nach Jahrtausenden. Da hat er ihr Erstaunen, die Ehrfurcht, die endliche Erfüllung langen Sehnens zeigen wollen, hier und da sogar den leisen Schauer, die Bangigkeit, die das Wiederaufleben eines Verstorbenen erwecken müßte. Wie ja auch nach den Evangelien die Jünger die Rede von dem Auferstandenen mit „Furcht und Entsetzen" vernahmen. Nirgends kann man den Ernst und die dämonische Gewalt seiner Einbildungskraft, die Unbegrenztheit seines darstellenden Vermögens nachempfinden wie hier, wo er diese von den Christen der apostolischen Zeit erhoffte Wiederkehr sich im Ernst vorzustellen, wie ein wirkliches Erlebnis

Die St. Peterskirche zu Rom. Ansicht von der Nordseite. Nach einer Photographie von Alinari, Florenz.

mit unheimlicher Lebendigkeit zu realisieren unternimmt." (Justi.)

Es sind architektonische Schöpfungen größter Art, in die alle künstlerische Tätigkeit Michelangelos einmündet, Schöpfungen, deren Geist und Formen durch Jahrhunderte nachwirkten. Als ein 71jähriger Greis übernahm er die Oberleitung an dem „größten Dom der Christenheit", und hat noch siebzehn Jahre daran geschafft mit der besonderen Zähigkeit seines Körpers und Willens. Seine allgemeine baukünstlerische Tätigkeit reicht indessen viel weiter zurück. 1516 beauftragte der Papst Leo X. aus dem Hause Medici den Künstler mit dem Projekt einer Kirchenfassade zum Schmuck von S. Lorenzo. Es war ein Plan, der dem Juliusdenkmal an Großartigkeit nichts nachgab, denn Michelangelo dachte, der Plastik hier soviel Anteil an der Wirkung zuzusprechen wie der Architektur. Aus Zeichnungen allein wissen wir von den Absichten des Meisters. Zur Ausführung der Fassade ist es nicht gekommen. Schon 1520 wurden die Verträge gelöst.

In der bald darauf begonnenen Medicikapelle konnte Michelangelo neue raumkünstlerische Gedanken verwirklichen. Architektur und Plastik wirkten zu einem einzigartigen Eindruck zusammen, der in der vorausgehenden Kunst nicht seinesgleichen hatte. Was man aber von Michelangelo an originellen Gedanken für die Architektur noch zu erwarten hatte, kündigt die ebenfalls in jener Zeit entstandene Vorhalle der Biblioteca Laurenziana an. Wenn je Originalität ein Merkmal des Genies war, so war hier gewiß ein Genie am Werke. Im engen, hohen Raume lebendig und bewegt modellierte Wände von körperhaftem, aktivem, drohendem Gebaren. Hervordrängende Wände und eingepreßte Säulenpaare. Darunter rollen schwergewichtige Voluten ab, die irgendwie die Säulen auszubalancieren scheinen. Kein Mensch hatte je so bauen sehen.

In Rom wachsen Michelangelos Maßstäbe bald ins Gewaltige. Er muß größte Freude an den spätantiken Räumen gehabt haben. Einen solchen Raum, aus einer Thermenanlage, wandelte er im Auftrage des Papstes zur Kirche S. Maria degli Angeli um. Es ward ein hoher saalartiger Bau von kaum absehbaren Dimensionen und aus einem einzigen Stücke geformt. Auch die denkwürdigste Stätte des alten Rom, der Kapitolsplatz, ist, wie wir ihn heute sehen, im wesentlichen nach den Plänen Michelangelos gestaltet. Doch ein Werk überragt diese alle: die Vollendung von St. Peter.

Die architektonische Idee für die Peterskirche stand bereits fest: ein Kuppelbau über einem griechischen Kreuz als Grundriß. Das war der Gedanke des Bramante gewesen, des größten Baumeisters der Renaissance. Daß Michelangelo diesen Gedanken seines alten Gegners rückhaltlos anerkannte, wollte bei einem so eigenwilligen Geiste wahrlich viel besagen. Er bezeichnete seine eigene Arbeit stets nur als Ausführung der Banidee Bramantes. Die Kirche selbst widerstreitet dieser Behauptung. Zwar ist auch Michelangelos Bau durch das später hinzugefügte Langhaus völlig entstellt. Allein auf der Chorseite genießt man noch unverkürzt den Eindruck des Zentralbaues. Und sofort wird deutlich: Bramante kommt hier nicht mehr zu Worte. Wo dieser Ruhe und Ausgleich suchte, da gibt Michelangelo Erregung und Wirkungssteigerung, und aus den schwergeformten Massen der Kreuzarme erhebt sich mit unbegreiflicher Leichtigkeit über kreisrunder Trommel die Kuppelwölbung.

Michelangelo, der Greis, verweigerte jede Besoldung für den Bau St. Peters. Justi meint: „Man kann ohne Phrase sagen: es hat keinen gegeben, der es mit der Kunst so ernst genommen hat wie er: in der Selbsterziehung und Selbstausrüstung für sein Metier, in der Verachtung alles dessen, was sich an die weniger hohen und reinen Elemente menschlicher Natur richtet, in den Ansprüchen an Vollendung seiner Arbeiten, bis zu den mühsamen Sorgen der letzten Hand. Mit einer unvergleichlichen Begabung, dem Geschenk der Natur, standen auf gleicher Höhe die Forderungen an

sich selbst, die Bereitwilligkeit, den hohen Zielen Opfer zu bringen. Er kennt keine Haupt- und Nebensachen; die Zeit, die ihm Vorarbeiten, Beschaffung des Materials kosten, achtet er nicht; unklug verkennt er die Bedingungen an Zeit. Er wird fertig sein, antwortet er dem Papst, wenn er sich und den Forderungen der Kunst genügt hat. Sein Beruf dünkt ihm wert göttlicher Ehrung, die Kunst, bekennt er im Alter, war seines Daseins Alleinherrscherin, sein Abgott. Und vor ihrer Majestät verblich nicht nur die Eitelkeit, auch der Ehrgeiz kam kaum zu Wort; denn was konnte ihm das Urteil der Leute bedeuten?"

Doch lebte der Greis im höchsten Ansehen zu Rom. Einsam, mit dem Notwendigsten sich bescheidend, brachte er die letzten Jahre zu. 1564 starb er. Sein Leichnam wurde heimlich nach Florenz geschafft, und seine Vaterstadt bereitete ihm großartige Ehrungen. Im Leben zeigte sein Bild tiefe Melancholie, die dem unruhigen, vergrämten Antlitz eingegraben war. Der Tod glich aus: „Man hätte schwören können, daß er in sanftem und friedlichstem Schlafe ruhe."

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.

Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.
Hanns von Zobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.
Paul Oskar Höcker für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.
Johannes Höffner für Klassische Literatur und Philosophie.
Dr. Walther Schoenichen für Naturwissenschaften.

Von Velhagen & Klasings Volksbüchern sind bis jetzt erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Jantzen.
Tizian. Von Fr. H. Meißner.
Napoleon. Von Walter von Bremen.
Blücher. Von Prof. Dr. K. Berger.
Schiller. Von Johannes Höffner.
Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff.
Beethoven. Von Gustav Thormälius.
Capri und der Golf von Neapel. Von A. Farder.
Eugen Bracht. Von Dr. Max Osborn.
Dürer. Von Fr. H. Meißner.
Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.
Luitpold, Prinz-Regent von Bayern. Von Arthur Achleitner.
H. v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann.
Wilhelm Raabe. Von Dr. H. Spiero.
Bismarck. Von Prof. Dr. J. v. Pflugk-Harttung.
Holbein. Von Fr. H. Meißner.
Scheffel. Von Ernst Boerschel.
Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn.
Richard Wagner. Von Ferdinand Pfohl.
Watteau. Von Dr. Georg Biermann.
Deutsch-Südwestafrika. Von Gustav Uhl.
Rethel. Von Ernst Schur.
Riviera I: Nervi und Rapallo. Von Victor Ottmann.
Frans Hals. Von Alfred Gold.
Feuerbach. Von Prof. Dr. Ed. Heyck.
Raffael. Von Dr. Ernst Diez.
Das Telephon. Von Ernst Niemann.
Correggio. Von Dr. Valentin Scherer.
Paul Heyse. Von Helene Raff.
Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach.
Moderne Bühnenkunst. Von Eugen Zabel.
Millet. Von Dr. Ernst Diez.
Liszt. Von Paul Bekker.
Dickens. Von A. Rutari.
Friedrich der Große: I. Der Kronprinz. Von Dr. M. Hein.
Friedrich der Große: II. Der Siebenjährige Krieg. Von Walter von Bremen.
Friedrich der Große: III. Die Friedensjahre. Von Dr. M. Hein.
Der Gardasee. Von W. Hörstel.
Chodowiecki. Von Dr. Frida Schottmüller.
Kleist. Von Karl Strecker.
Jahn. Von Prof. Dr. Karl Brunner.
Napoleons Feldzug nach Rußland 1812. Von Dr. Hans Walter.
Königin Luise. Von Adelheid Weber.
Das Kaiser Friedrich-Museum. Von Ernst Schur.
Die Vogesen. Von Fritz Groeber.
Luftschiffe. Von Paul Neumann.
Unsere Flotte. Von E. von Hersfeld.
Rubens. Von Dr. Eduard Plietzsch.
Der Mond. Von Prof. Dr. J. Plassmann.
Tierriesen der Vorzeit. Von Dr. Walther Schoenichen.
Das Nibelungenlied. Von Dr. W. Golther.
Die Völkerschlacht bei Leipzig. Von Generalmajor W. v. Boß.
Ernst Moritz Arndt. Von Dr. Rob. Geerds.
Michelangelo. Von Dr. Hans Jantzen.
Die Insel Rügen. Von Alfred Wien.
Der Große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens.
Der Nordpol. Von Gustav Uhl.
Goethes Faust. Von Karl Strecker.

Es schließen sich unmittelbar an:

Neue deutsche Lyrik. Von Frida Schanz.
Flugzeuge. Von Paul Neumann.
Mozart. Von Gustav Thormälius.
Ludwig Dettmann. Von Dr. Fr. Deibel.
Reichsfreiherr vom Stein. Von Prof. Dr. J. von Pflugk-Harttung.
W. von Kaulbach. Von Lilly Nevinny.
York. Von Walter von Bremen.
Süd-Tirol. Von Dr. A. von Trentini.
Leonardo da Vinci. Von Dr. Ernst Kühnel.
Fontane. Von Rolf Brandt.
Meunier. Von Dr. E. Diez.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die folgenden, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

Ein umfassenderes Bild über Leben und Schaffen des in diesem Volksbuch behandelten Meisters bietet die Monographie:

Michelangelo.

Von H. Knackfuß.

Mit 101 Abbildungen nach Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen.

Zehnte Auflage. — Preis 3 Mark.

Verlag von Velhagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY